

Violencia sistémica y estructuras poéticas en la filmografía de Kim Ki-Duk

Joaquín Carmona Rodríguez

**Lector MAEC-AECID en la Universidad Tecnológica de Kaunas
(Lituania)**

Resumen

La mayoría de estudios dedicados a la filmografía de Kim Ki-duk hasta la fecha han atendido a dos criterios fundamentales: uno estético-iconográfico y otro biográfico-psicologicista. Se han estudiado –principalmente desde el punto de vista del empirismo y del psicologismo– los motivos de la desmesurada violencia de sus películas, así como los supuestos referentes a los que apuntan sus recursos estéticos –estudios estos bajo la esfera de la percepción sensorial, ligados al concepto tradicional de belleza y a dicotomías del tipo hermoso / feo y sublime / repugnante–. Pero si tenemos en cuenta, como se postula desde esta disciplina, que la realidad se oculta bajo diferentes capas que conforman el discurso social, y que toda obra de arte es producto de una contradicción discursiva, en el ámbito de la sociocrítica podemos encontrar unos conceptos privilegiados para el análisis de tan compleja producción cinematográfica. Tomaremos como herramientas de estudio dos articuladores semióticos constantes en toda su filmografía: la violencia y la metáfora, entendidos estos, y siguiendo la terminología de la sociocrítica, como los valores sociales, morales, conceptos, o nociones abstractas que, estructurados en el texto, en este caso el texto cinematográfico, actúan como organizadores ideológicos que remiten en última instancia a un principio regulador subyacente, es decir, a unas prácticas sociales y discursivas que preceden a la obra artística, por lo cual estos articuladores funcionan como eje entre lo textual y lo social. Por otra parte tomaremos la noción de articulador discursivo para referirnos a la plasmación de esos articuladores semióticos en el engranaje interno del

texto, es decir, a la realización textual de esos valores o conceptos en el seno del funcionamiento orgánico de la obra en sí. Explicaremos cómo la socialidad se inscribe y se resuelve en el texto mediante elementos morfológicos variables, normalmente distribuidos en oposiciones.

Palabras clave : Kim Ki-duk, Sociocrítica, Metáfora, Violencia

1. Introducción

Kim Ki-duk, *l'enfant terrible* del cine coreano, ha suscitado numerosas y arrebatadas aproximaciones a su obra, tanto desde el asombro estremecido de sus más fervorosos admiradores como desde la impotente indignación de sus detractores más virulentos. Conocido y estudiado es ya su cine en el ámbito académico, tradicionalmente desde dos perspectivas: una estética y otra psicologista. La primera se ha centrado en dos factores principales. Por un lado, una recurrente iconografía orientalista, o lo que podríamos llamar un pictoricismo de estética budista (a pesar de que el autor, en contra de lo que la imaginaria de su obra pueda hacer pensar, es un confeso cristiano protestante). Esta inclinación formal, intermitente a lo largo de toda su obra y presente sobre todo en *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* (봄 여름 가을 겨울 그리고 봄, 2003) y en *Hierro 3* (빈 집, 2004), —no por casualidad sus dos películas más premiadas y mejor valoradas por la crítica academicista—, bebe principalmente de dos fuentes: la simbología religiosa y la pintura expresionista. El propio Kim Ki-duk, gran amante de la pintura —en todas sus notas biográficas se hace un quizás excesivo hincapié en su estancia durante dos años como pintor callejero en Francia— ha reconocido el impacto de la obra de Egon Schiele en la concepción estética de su cine. El artista austriaco, discípulo de Klimt y cuya corta vida estuvo siempre envuelta en un atormentado misticismo, asumió como temática obsesiva una angustiosa soledad resuelta en una palpable pulsión erótica. Las grotescas posturas de

sus figuras humanas y sus líneas cortantes, dolorosas, provocativas, en el límite de lo repulsivo, responden a la constatación de la destrucción tanto física como moral del ser humano, atributos perfectamente visibles en la mayor parte de la filmografía del director coreano. La segunda perspectiva estética, la psicologicista, responde en casi todos los estudios a una misma cuestión: la frenética y rocambolesca biografía del director, supuestamente consecuencia de la opresión y el desprecio social sufridos en su país de origen. Operario en una fábrica, suboficial en la marina del ejército, casi sacerdote, artista bohemio. Tales ocupaciones, a poco que se rasque sobre su superficie, gozan de un obvio correlato temático en algunas de sus cintas, correlato señalado por Fermín J. Martínez en “Kim Ki-duk: biografía de una redención” (149-156), análisis de lo que él considera una “filmografía del sufrimiento”. La duda de si tal sufrimiento es debido al encorsetamiento moral que rige la convivencia en Corea del Sur, y no también a sus propias extravagancias, a sus palpitos emocionales y a sus contradicciones filosóficas, podría ser objeto de otro artículo sobre el director. De lo que no hay duda es que su cine es considerablemente valorado en Europa, aunque no de manera unánime, pues también aquí, a pesar de haber sido premiado en los Festivales de Venecia y de Berlín en 2004 y otra vez en el de Venecia en 2012, despierta encendidas fobias. No se da tal división de pareceres en la República de Corea, donde nunca ha recibido el apoyo ni del público ni de la crítica, e incluso el autor ha sido acusado de fanático pornógrafo y de pervertido moral.

Pero lo que aquí nos interesa es realizar una aproximación al conjunto de su obra desde un prisma al mismo tiempo estético y psicologicista. Para ello utilizaremos como herramientas de estudio dos articuladores constantes en toda su filmografía: la violencia y la metáfora. Consideraremos como articuladores semióticos, siguiendo la terminología de la sociocrítica (Cros), los valores sociales, morales, conceptos o nociones abstractas que, estructurados en el texto, en este caso el texto cinematográfico, actúan como organizadores

ideológicos. Tales organizadores apuntan siempre fuera del texto, hacia un principio regulador latente, es decir, hacia una sociedad y unos discursos anteriores a la obra artística, y realizan una función de palanca entre la textualidad y la socialidad. Asimismo operaremos con la noción de articulador discursivo en referencia a la forma en que esos articuladores semióticos son plasmados en el mecanismo interno del texto, o, dicho de otra manera, a la ejecución textual de esos valores o conceptos en la matriz orgánica del texto. Trataremos de desvelar cómo la socialidad es inscrita y resuelta en el texto a través del empleo de elementos morfológicos variables, casi siempre ordenados en posiciones opuestas.

2. Violencia: Ruptura, incomunicación y fratricidio

Propone Sanmartín Esplugues, en un artículo en el que trata de clasificar la violencia desde diversas perspectivas, una diferenciación entre la violencia y la agresividad. Considera ésta como pura biología, como ‘una conducta innata que se despliega automáticamente ante determinados estímulo’, mientras que la primera sería entendida como ‘cualquier conducta intencional que causa o puede causar un daño’ (Sanmartín Esplugues 9). Clasifica así el concepto de violencia a través del daño causado (violencia física, emocional, sexual, económica), del tipo de víctima (violencia de género, maltrato infantil), del escenario en el que tiene lugar (violencia institucional, doméstica, escolar, laboral, cultural, callejera, mediática) y del tipo de agresor (violencia juvenil, terrorista, psicopática, crimen organizado). Pero ni mediante tan exhaustiva y profunda ordenación resulta fácil encasillar en un solo marbete el fenómeno de la violencia tal y como se manifiesta a lo largo de la obra del director coreano. Sería ingenuo, por muy tranquilizador que resulte, atribuir los comportamientos violentos en una sociedad o momento histórico dados a unos simples motivos psicopatológicos, obviando así todo componente social. Junto a los fundamentales puntos de partida propuestos por el Premio Nobel de la Paz Elie Wiesel para el estudio de la violencia (el enemigo, la invocación a Dios, los ideales sublimes,

el contexto de guerra, y el cumplimiento del deber) deberían tenerse en cuenta factores como la presión social, la propaganda, el adoctrinamiento (Blanco 72-73) y, de manera particular, ese lugar donde operan las instancias de lo consciente, lo inconsciente y lo no-consciente, denominado por Edmond Cros el “sujeto cultural”, entendido este como el agente gracias al cual las prácticas sociales e institucionales ejercen la alienación sobre el individuo (Cros 153-179). No estará de más, pues, reproducir aquí el aviso a navegantes que Amalio Blanco trae a colación en un artículo donde reflexiona acerca de las figuras de la víctima y del verdugo y su reversibilidad, desde una perspectiva psicosocial:

No diga que nunca lo haría; no se crea moralmente mejor que aquellos que lo hicieron; no piense que está hecho de una pasta que lo inmuniza, por arte de magia, contra la presión grupal, la obediencia a la autoridad, el favoritismo endogrupal, la comodidad del anonimato, la manipulación de las emociones exgrupales, la activación automática de guiones de acción que ponen contra las cuerdas a quienes no son de los nuestros (Blanco 70),

dejando, por si cupiera alguna duda, constancia de que la violencia aquí tratada es una violencia imaginaria, es decir, una violencia ejercida como recurso estético estrictamente dentro del ámbito de la ficcionalidad.

Dicho lo cual, es el momento de recordar que la violencia –irracional y extrema en muchos casos– se ha erigido como uno de los rasgos más característicos de la obra de Kim Ki-duk a lo largo de toda su carrera. La explícita y descarnada escena de *La isla* (2000), por poner un ejemplo, en la que la pareja protagonista engulle autolesionándose una ristra de anzuelos de pesca, permanecerá como un desagradable recuerdo en la memoria de quien haya sido capaz de no cerrar los ojos durante su visionado. La violencia en su cine no es sugerida, ni tan siquiera señalada. Es procazmente revelada, enmarcada e iluminada,

siempre a la búsqueda de un contraste en el que la imagen abyecta o sanguinaria es presentada mediante una delicada puesta en escena y un primer plano con frecuencia acompañado de una sublime pieza musical. El interés por la náusea, por la repugnancia, es envuelto en una exquisita formalidad preciosista, en un intento por trazar un elemental esquema de opósitos. La delicadez y la ignominia, la belleza y la brutalidad son instituidos como elementos mórficos reversibles, como caras inseparables de una misma moneda, que no sería sino el sistema semiótico e ideológico en el que surgen cualquier individualidad y cualquier manifestación social. Podríamos buscar el significado del juego de representaciones por el que Kim Ki-duk transforma una historia de amor potencialmente bella en un repugnante recreo sadomasoquista donde la sangre y el sufrimiento cubren la función que tradicionalmente hubieran desempeñado el romanticismo o la pasión sexual, y no sería complicado convenir que el personaje masculino actuaría como actor simbólico del sentimiento de culpa, mientras que la protagonista femenina representaría el sentimiento de soledad que acaba por enloquecer al individuo. Todo ello plasmado en torno al agua, símbolo de la vida y de la muerte –de ese modo entenderíamos esos peces pescados para ser devorados vivos y devueltos otra vez a su lugar de origen-, una agua filmada con una exquisita sensibilidad pictórica en el marco de una puesta en escena de tintes oníricos, del mismo modo que sucede tanto en *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (봄 여름 가을 겨울 그리고 봄, 2003) como en *El arvo* (塙, 2005), cuyas tramas transcurren en frágiles y aisladas superficies sólidas completamente rodeadas de ella. Y asimismo podríamos buscar el sentido final del filme en la concepción del mismo como una metáfora continuada por la que el concepto de la pesca (pescar y ser pescado) transfiere su significado al concepto mismo del amor (amar y ser amado). Pescar > Amar = matar para vivir / obtener sin conceder nada / infligir dolor sin remordimiento. En definitiva, el amor como extracción violenta del medio natural (agua = vida / muerte). Ahora bien: ¿por qué esa violencia

explícita y desgarradora? ¿De dónde surge? ¿Es el realizador coreano, como afirma el reputado experto en cine asiático Tony Rayns, un reaccionario y un “terrorista sexual” que persigue la “controversia fácil” (Rayns 52)? Trataremos de explicar por qué no, y para ello, antes de lanzarnos al análisis concreto de algunas de las escenas clave en la obra de Kim Ki-duk, retrocederemos en el tiempo para tomar como referencia el concepto de violencia que se plantea en algunos de los escritos de Jean-Paul Sartre.

Afirmaba Sartre, a propósito de la construcción de la moral, que el individuo es un “proyecto de objetivación o de asimilación del prójimo”, que “el amor es conflicto”, una “hemorragia interna”, y que el ser humano, en nombre del amor, pretende adueñarse de la libertad del otro, someterla a la propia a través de tres comportamientos fundamentales: el masoquismo, el sadismo y el odio, considerados los tres como los pilares de todas las actitudes complejas de los hombres, las cuales no serían sino desarrollos o actualizaciones de esos tres comportamientos (Sartre 454-458). Pero este inicial nihilismo, a lo largo de su obra, intenta revestirse de humanismo cuando comprende la imposibilidad de asumir sin obstáculos la absoluta ausencia de valores. El individuo descrito por Sartre en sus primeras obras, carente de valores sustanciales, descastado y henchido de odio hacia la sociedad, encuentra en la violencia un instrumento que le concede la posibilidad de romper los grilletes que lo atan a su naturaleza marginal. La violencia, más tarde, será definida como una estructura de la acción humana basada en la escasez y bajo el reino del maniqueísmo, estructura de la cual sólo sería posible escapar ejerciendo a su vez esa violencia. Con lo que el concepto en sí termina por erigirse tanto en el origen como en el fin de la libertad, es decir:

La mentalidad de Sartre es la del perfeccionista utópico que termina adhiriéndose a la violencia, con el ánimo de cambiar la vida. Es una mentalidad destructiva, que siempre culmina en la liquidación de la libertad. (Romero 143)

¿No es aplicable esta concepción de la violencia al uso que de la misma hace Kim Ki-duk en su filmografía, tanto en la esfera diegética (el mundo ficticio en que transcurren sus historias) como en la extradiegética (el mundo real en el que el director elige una determinada utilización del concepto para articular su discurso filmico)? Si, por una parte, y volviendo al ejemplo de *La isla* (2000), los personajes que habitan la ficción recurren al sadismo y al masoquismo –siguiendo a Sartre– como intento de objetualización, de autofascinación y de encarnación forzosa en el otro, por otra parte el autor real, el realizador de carne de hueso, enarbola también ese ejercicio de violencia en su creación como forma de escapar, tal y como hemos citado, de la violencia opresiva y de la insuficiencia socio-moral reales, o así podría deducirse de algunas declaraciones suyas del tipo: “I have realized that I myself am a monster in Korean society, grown by feeding on an inferiority complex” (Jamier), o:

My movies are lamentable for uncovering the genitals that everyone wants to hide; I am guilty for contributing only incredulity to an unstable future and society; and I feel shame and regret for having wasted time making movies without understanding the feelings of those who wish to avoid excrement even though they have eaten well. (Jamier)

En la obra de Kim Ki-duk se sintetizan numerosas implicaciones sociales propias de su contexto histórico. Su cine condensa una palpable ira suscitada tanto por la sensación de división del país (el fratricidio simbólico es una de sus constantes) como por la herida de la deshumanización infligida sobre el individuo por la metrópolis moderna. Por sus filmes transitan todo tipo de personajes descarnados que habitan la marginalidad, que viven en un peligroso equilibrio entre el caos y la destrucción. Son personajes fragmentarios, defectuosos, portadores de unas visibles taras, privaciones que sufren ante la aséptica

mirada de una sociedad que no los comprende o no quiere integrarlos en su seno. Desde la ocupación japonesa, pasando por la división en dos bloques, la Guerra civil y la consecuente situación de confinamiento, de destierro permanente, hasta llegar al sinsentido de las macrorurbes robotizadas, en las que el ser humano sirve a la máquina y al dinero, la convulsa historia del país ha dejado impresa en la colectividad una sangrante huella. Este estigma heredado impide levantar el paso hacia el otro, hacia la otredad, presa su conciencia de un trauma histórico y espiritual por el cual sus habitantes, y de una manera hiperbólica y metaforizada los habitantes de las películas de Kim Ki-duk, fracasan en el intento de comunicación con sus congéneres y en el intento de comprensión de sí mismos frente a su sociedad y frente al mundo. Sobre la incidencia de estas circunstancias sociohistóricas en la disfuncionalidad manifiesta de sus personajes, así como sobre la cristalización de las características de su cine en los conceptos herida / frontera primigenia y herida / frontera original escribe Rubén Palmero:

La filmografía del coreano se presenta como un ensayo sobre los opuestos y la búsqueda del encuentro, no sólo a nivel comunicativo sino también social (el enfrentamiento entre las diversas clases sociales bajo una sociedad fuertemente jerarquizada y estratificada, espacial (la urbe contemporánea y la naturaleza sintetizada en la figura de la isla como icono del recogimiento) e incluso de carácter (la personalidad se ve ahora en la necesidad de adecuarse a una máscara homogénea basada en lo socialmente aceptable). (Palmero 6)

Y para la escritura fílmica de ese ensayo sobre oposiciones y (des)encuentros que es su obra, el cineasta se valdrá preeminentemente, como hemos señalado al comienzo de este artículo, de dos articuladores semióticos: la violencia y la metáfora. Ilustremos con otro ejemplo.

En *Domicilio desconocido* (수취인불명, 2001), supuestamente filme de una altísima carga autobiográfica, asistimos al caso de una comunidad rural que, en los años 70, aún no ha logrado que cicatricen las heridas producidas por la Guerra de Corea (1950-1953), el golpe de estado de Park Chung-hee de 1961 y la ocupación militar estadounidense. Recordemos que el tenso periodo de posguerra culminaría con la separación de ambos países. Las dos zonas de influencia con intereses geoestratégicos en la zona, la soviética y la estadounidense, contribuyeron a subrayar las diferencias internas. La política intervencionista de EEUU sirvió para reavivar el miedo y el sufrimiento de los que la sociedad coreana aún no había conseguido librarse del todo. Aupado hasta el poder Syngman Rhee (según la romanización tradicional), el sur apuntó como foco principal de su política a la férrea supresión de todo indicio comunista, reviviendo así la sensación de amenaza y dominación que el colonialismo japonés ya había instaurado durante su ocupación. Tras el derrocamiento de Syngman en 1960 las masacres y el estado de sometimiento no cesaron durante décadas. La impronta de una historia tan traumática quedó grabada a fuego en la subjetividad colectiva, y la escisión, el padecimiento y la angustia son elementos constitutivos tanto de este periodo histórico como de la filmografía de Kim Ki-duk. Por el pueblo agrícola en que transcurre la trama de *Domicilio desconocido* desfila una galería de personajes a cuál más confundido, enojado o rencoroso. Los paisajes que sirven de escenario se muestran como campos marchitos, horizontes mustios al borde de la extinción. El predominio de tonos marrones, zonas reseca y pedregosas, unido a la constante presencia de fortificaciones, alambradas, tapias y todo tipo de empalizadas responde a una consciente puesta escena que trata de situar al espectador en un entorno en decadencia (como transposición de la cultura tradicional coreana), en un contexto hermético y moribundo del que la escapatoria parece imposible. Los habitantes de esta pequeña población, trasunto de la sociedad coreana de la época, sufren continuos rechazos

y vejaciones unos por parte de otros, conformándose así en este microcosmos humano una espiral de soledad y extrañamiento que acabará derivando en una violencia patológica, sistémica. Analicemos el comportamiento de algunos de los personajes principales:

1. Una joven que pierde un ojo y que acepta relaciones sexuales con un marine americano a cambio de una sencilla operación tras la que podrá recuperar la visión.
2. Un joven mestizo (de padre negro –un militar americano desaparecido– y madre coreana) que maltrata a su madre.
3. La madre de este chico, que continuamente escribe cartas a ese padre y amante ausente a pesar de que todas son devueltas bajo una nota que reza *domicilio desconocido* (de ahí el título del filme).
4. El personaje conocido como *Dog Eyes*, ganadero ilegal que comercia con perros de dudosa procedencia para mercadear con su carne.

En los cuatro casos, tanto el dolor como la incapacidad de comunicación y de redención se transforman en diferentes tipos de violencia. En el primero, la joven que renuncia a su dignidad por un favor ejerce una violencia emocional contra sí misma, pues ella de ninguna forma ama o disfruta de la compañía del joven militar, al mismo tiempo que el marine americano ejerce una violencia económica y sexual sobre la joven. En el segundo caso el joven mulato –resentido por la ausencia de su padre y por la vergüenza con que el resto del pueblo lo señala por ser hijo bastardo de un invasor americano– escala desde la violencia emocional contra su madre hasta la más terrible violencia física: la mutilación. En una tremenda escena, el chico arranca con un cuchillo el seno de su madre en el que un tatuaje recordaba el nombre de ese padre y amante desaparecido. En el tercero de los casos, sin llegar a estas cotas de explicitud en la superficie del texto fílmico, pero no por ello menos dañina en la diégesis, la madre trata de ahuyentar su dolor autoinfligiéndose una

violencia sentimental de tipo masoquista, en tanto que la escasez, la insuficiencia, la posibilidad de romper los grilletes que la atan a una vida marginal, tal y como señalaba Sartre, sirven de base a la crueldad con que ella misma se trata al querer creer que algún día sus cartas serán contestadas, o dicho de otra forma, “se ejerce voluntariamente una pequeña autoviolencia para protegerse de una violencia mucho mayor” (Han 17). El último y más lacerante personaje, *Dog Eyes*, encarna en sí mismo una representación simbólica de la violencia, en tanto que constantemente la ejerce en su trabajo –apalea sin escrúpulos a los perros para reblandecer su carne– y también en sus relaciones personales –mantiene una especie de noviazgo con la madre del joven mestizo, sobre la que también ejerce una violencia patriarcal, y tras la noticia de la mutilación sufrida a manos suyas no duda en infligirle al chico una terrible paliza-. La muerte anunciada de este personaje, víctima de un asesinato, funciona como corolario de toda esta reflexión acerca de los orígenes de la violencia y sus implicaciones. Todo este microcosmos gira en torno a las coordenadas de una problemática búsqueda de la individualidad y de un inalcanzable (y por lo tanto frustrante) deseo por restituir la desaparecida unidad.

Observamos, pues, en el contexto social ya señalado, una cultura tradicional coreana a punto de perecer –no es casual que la trama transcurra en época otoñal– bajo la losa del imperialismo americano. Se nos presenta una comunidad convulsa, dividida entre la resistencia a la pérdida y la aceptación de la novedad impuesta, con multitud de referencias establecidas mediante diversos elementos morfológicos como la identidad (cuando la madre maltratada por su hijo mestizo utiliza el idioma inglés para comunicarse las reacciones de sus vecinos coreanos son feroces) o la supuesta supremacía moral de los colonizadores (resulta curioso escuchar a un marine americano calificar como ser despreciable al ganadero de carne de perro mientras se enorgullece de haber sido condecorado por haber dado muerte a varios hombres comunistas). Este sujeto colectivo,

el sujeto cultural del que hablaba Cros (2009), es obligado en este estado de cosas a sumirse en una representación colectiva que necesariamente no lo representa y que, más aún, anula su autenticidad y lo aliena, dejándole como única vía de escape el recurso a la violencia. Pero esta violencia no tiene su origen únicamente en la negatividad (es decir, en lo ajeno, en lo distinto), sino que también pueden rastrearse sus raíces en la positividad (entendida como lo propio, lo idéntico), como producto de la superproducción o del *superrendimiento*. Las nuevas formas de violencia, que Byung-chul Han denomina “violencia neuronal” y que considera consustanciales a la sociedad misma, consisten en diversos tipos de miedo a esa consustancialidad, y no en el tradicional miedo a lo extraño, a lo diferente (Han 21-23). La actual sociedad, que ha abandonado el paradigma disciplinario para convertirse en una sociedad del rendimiento, preocupada sobre todas las cosas por maximizar la producción, ha traído consigo un nuevo tipo de sujeto, el sujeto del rendimiento, un individuo convencido de que todo es posible, lanzado a la voluntaria obligación de maximizar su rendimiento (entendido el rendimiento en este filme y en el resto como la no cesión, como una íntima resistencia) hasta el punto de convertirse en un sujeto autoexplotado, fuertemente inclinado a la hostilidad consigo mismo. El cuerpo humano aparece en este filme (y en gran parte de la obra del coreano) como campo simbólico de la ruptura, como receptáculo insuficiente para tanta tensión. En este nuevo paradigma social, donde víctima y verdugo funcionan como opósitos reversibles, el nuevo sujeto hiperactivo e hiperneurótico, convertido en “una máquina de rendimiento autista” (58), se autoexplota y se autoagrede sin la posibilidad ya de redimirse a través de sentimientos como el miedo o la tristeza, condenados por *negativos* en el marco de una positivización social global. No podemos dejar de señalar, enlazando con las teorías de Byung-chul Han, la importancia que el concepto del *han* (한) arroja a la comprensión de estas manifestaciones de la violencia. Recordemos que el *han*, concepto sin traducción directa al español, es un concepto muy

presente en el pueblo coreano. Según la etimología china, el ideograma *han* se compone de la raíz *corazón* y un carácter que combina un *ojo* y un *cuchillo*, con lo que, puestos a interpretar, podemos deducir que se refiere a una marca indeleble, a un dolor en la memoria, a un estigma en la razón. El *han*, concepto mental, emocional y psicológico, suele considerarse como una honda satisfacción, como la idea de una injusticia sufrida, un resentimiento colectivo, entendido como una carga que ha de ser liberada, una carga que, en el caso que nos ocupa, se libera en pulsiones violentas contra el prójimo y, de manera mucho más honda, contra uno mismo, tanto física (la profanación del cuerpo simbólico) como moralmente (los actos infames). Si, como afirma el filósofo coreano, “el exceso del aumento de rendimiento provoca el infarto del alma” (72), no andaremos muy descaminados al considerar la patética galería de personajes que desfilan tanto por *Domicilio desconocido* como por la mayor parte de la filmografía de Kim Ki-duk como una auténtica colección de sujetos autoquebrantados o, directamente, de almas muertas vivientes.

3. Metáfora: Poeticidad, reemplazamiento y trascendencia

Llegados a este punto es hora de preguntarse: ¿en qué lugar queda esa supuesta poeticidad que presuntamente caracteriza la obra de este autor? ¿Dónde reside lo poético en su cine? ¿Qué convierte su discurso cinematográfico en discurso poético? Desde luego, no su pictoricismo esteticista ni el equilibrio o la hermosura de sus imágenes. Una espléndida composición figurativa, una buena combinación de colores o un sugerente encuadre acompañado de una sublime pieza musical necesariamente no suponen que nos hallemos ante una obra poética. Sin pretender aquí extendernos en el debate sobre qué es poesía o qué constituye *lo poético*, nos limitaremos en este artículo a señalar algunas opiniones al respecto. Jakobson consideraba que la característica que definía la función poética del lenguaje era que ésta no se dirigía hacia lo dicho (como la función representativa) ni hacia el polo del receptor o el emisor (como la función apelativa o

expresiva), sino que su objetivo era el mensaje mismo (Jakobson 347-393). Más tarde Martínez Bonati definía la poesía como un acto lingüístico imaginario, como una situación comunicativa ficticia, una ficcionalización ofrecida a la contemplación (Martínez Bonati 154). Lo que podemos extraer en común de cualquier definición de *lo poético* en general es que tal concepto y tal función no son privativas de la poesía en sí, por lo que aquí optamos por compartir la conclusión de Walter Mignolo: “la condición necesaria para la atribución de la propiedad *función poética del lenguaje* a un conjunto de textos es que ésta se emplee en un determinado universo de sentido” (Mignolo 81). En ningún caso la belleza, por sí sola, crea la poesía, y de las múltiples y variantes figuras retóricas que a lo largo del tiempo la han definido o singularizado, sin duda la metáfora es la más reconocible. Es más: La metáfora puede considerarse la sustancia de la poesía en cuanto que consigue trascender la esclavitud de lo puramente fáctico y perecedero. La metáfora es paradójica y no se subyuga a la razón. La metáfora (del griego *meta-fero*, sinónimo del latino *trans-ducere*: traducir) es mostrable, pero siempre indemostrable. La metáfora extrae de su hábitat natural los componentes materiales de la realidad para descontextualizarlos y de esa forma cuestionarlos, para romper las asociaciones establecidas. Y en cualquier proyecto de naturalismo categórico siempre se introducirá algún elemento metafórico. La metáfora es el arte vivo, en el sentido en que lo explicaba Nietzsche al considerar que toda palabra, en su origen, fue una metáfora diseñada por los primeros hablantes que observaron el mundo. Según afirmaba el filósofo alemán en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, las palabras de uso común, en cualquier lengua humana, no serían sino metáforas envejecidas por su excesiva utilización. Es decir, la metáfora se situaría en el origen de la creación del lenguaje y del pensamiento, pero la atrofia creativa y cognitiva del ser humano la habría condenado a la esfera de la imaginación, de lo no real:

Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal. (Nietzsche 25)

La capacidad de Kim Ki-duk para establecer transferencias de significado desde las relaciones de similitud o de contigüidad, materializando cinematográficamente ese proceso de reemplazamiento, es lo que convierte su obra en una obra portadora de una función poética, y no la puntual sublimidad de sus imágenes. Volviendo a *Domicilio desconocido*, filme en el que, a simple vista, la poesía brillaría por su ausencia, podemos afirmar que el articulador discursivo constante sobre el que descansa el funcionamiento completo del texto es la metáfora, una metáfora continuada, una sucesión de metáforas temáticamente relacionadas en un mismo espacio enunciativo, o lo que se conoce como una alegoría. *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* (봄 여름 가을 겨울 그리고 봄, 2003), su película mejor valorada por el público general, y la considerada más poética, por la serenidad de sus imágenes, la armonía de su composición y lo tranquilizante de su temática, no goza en ningún modo de un mayor valor poético que *Domicilio desconocido* u otras de sus obras mucho más violentas y descarnadas, en tanto que, como hemos tratado de explicar, la poeticidad de un texto o de cualquier producto artístico no reside en este tipo de factores.

Analicemos algunos aspectos de otros de sus filmes. Tomemos como eje para el análisis la presencia recurrente en su obra de un tema tan controvertido como es la prostitución. Una frase del propio director levantó ampollas en su día: “the relationship between men and women is itself a kind of prostitution, even if no money does change hands” (Hummel). Afirma Daniel Muñoz Ruiz que:

La radicalidad de las películas de Kim Ki-duk no sólo reside en sus imágenes sino en sus temas. Casi siempre obsesionado por personajes que se mueven en los

bordes de la marginalidad, cuando no totalmente excluidos de la sociedad. En estos límites se sitúan las prostitutas de las películas de Kim Ki-duk. (Muñoz 320)

Pero la prostitución en su obra no constituye tan sólo un elemento temático del gusto del autor, sino que se trata de un articulador semiótico que, como hemos venido explicando, remite al principio regulador subyacente del sistema político, social, económico e ideológico en el que surge cualquier manifestación artística, es decir, la sociedad patriarcal machista. La prostitución (violencia física, emocional, sexual, económica) es una suma de los muchos tipos de violencia que imperan en la comunidad agrícola de *Domicilio desconocido*, en toda su filmografía y en la práctica totalidad de las distintas esferas que rigen el funcionamiento de las actuales sociedades.

Asistimos en *Dentro de la jaula* (파란 대문, 1998) a la historia de una joven que ejerce la prostitución en un bloque de apartamentos administrado por una familia que al mismo tiempo que la repudia por su labor la explota económicamente. Al inicio de la película observamos la imagen de la protagonista enfocada desde debajo del agua, volviendo al símbolo recurrente (agua = vida / muerte) que ya hemos mencionado. Una metáfora de arranque bastante obvia anuncia los derroteros por los que discurrirá la trama cuando la joven rescata una tortuga extraviada y la devuelve al mar. Los hijos del matrimonio que regentan el motel donde ejerce la prostitución son un adolescente libidinoso que aspira a fotografiarla desnuda, fascinado por la sexualidad de la joven, y otra chica, estudiante, envidiosa de su belleza, que al igual que sus padres la desprecia por considerarse a sí misma de una clase social superior, pero que en un momento dado, cegada por sus instintos, no duda en suplantarla en la cama frente a uno de sus clientes. Mientras tanto la protagonista, caracterizada como una chica solitaria, sollozante, trata de apaciguar su dolor realizando visitas al mar, que vuelve a erigirse como ese reiterado símbolo a la vez de supervivencia y de destrucción. Se constata aquí, al igual que en *Domicilio desconocido*, una insistente presencia

de rejas, alambradas, vallas que buscan una puesta en escena impenetrable, asfixiante, carcelaria, que sólo se abre a la luminosidad y a la amplitud en las escenas filmadas frente al mar. Todo esto, unido al pez que da vueltas en la pecera de su habitación, y que acabará siendo liberado en ese mar salvífico e imposible, nos da una clara idea del proceso de traslación de significado operado durante todo el filme, metáfora de la imposibilidad de escapar del destino, del encierro que puede suponer la propia vida al enfrentarse a las condiciones de una sociedad pétrea y mortificante. Máxime cuando –sustancial detalle– la playa junto al edificio de apartamentos que funciona como prisión de la joven se nos presenta desde el comienzo del filme cerrada por las autoridades a causa de la contaminación.

En *Bad Guy*, (*나쁜 남자*, 2001), una de las obras más conocidas de Kim Ki-duk, se aborda de nuevo la prostitución desde un prisma bastante parecido, también con la colisión entre dos opuestos encarcelados en sí mismos como motivo de fondo. Aquí la premisa inicial resulta del todo rocambolesca. Una joven estudiante adinerada, de clase social acomodada, es obligada a prostituirse en los barrios rojos de Seúl para saldar una deuda. Desde el comienzo se obvia cualquier verosimilitud en la trama, ya que en ningún momento del filme aparece su familia, ni la policía en su búsqueda, como si la chica hubiera desaparecido sin más y a nadie le importara. En un principio la protagonista, como es natural, cae víctima de la desesperación. Atrapada en un burdel, sometida a un dolor que no comprende y rodeada de personajes del lumpen, sufre en sus carnes el castigo severo de una sociedad injusta cuyo envés oscuro no conocía, al haberse desarrollado su vida siempre en la cara amable de la misma. Mientras tanto el protagonista masculino, el proxeneta que la explota, se encuentra enamorado de ella. Es representado como un tipo duro de mala vida, portador de una enorme cicatriz en la garganta que lo ha privado de la capacidad del habla, y que acusa una marcada sociopatía que se manifiesta en continuos arrebatos

violentos. Justamente el reverso social de la joven protagonista. Desde un falso espejo instalado en la habitación de ésta, durante gran parte del filme se dedica a espiarla en la oscuridad, presentándose así el personaje como un arquetípico villano de manual que, no obstante, irá reblandeciéndose hasta recuperar la conciencia perdida en ese agujero tenebroso en que se ha convertido su vida. Por su parte la chica, resignada, va asumiendo la imposibilidad de luchar contra el abuso que sufre, hasta parecer convencerse a sí misma de que ejercer la prostitución con profesionalidad supone un alivio de su padecimiento e incluso una inesperada fuente de placer. Este proceso se escenifica metafóricamente en la escena en que, volviendo de nuevo al símbolo del agua, se sumerge en el mar con un vestido rojo (el rojo de la sangre, de la pasión, es engullido por la inmensidad del océano, en una vuelta a la profundidad natural y al origen de la vida). Los recorridos psicológicos de ambos alcanzan una puesta en común cuando en el clímax del filme, que tiene lugar en la escena en que el proxeneta revela, gracias a la llama de un encendedor, su presencia observadora desde la sombra, la chica revienta el falso espejo en pedazos. Se produce aquí una ruptura de la barrera, la otredad es suprimida y ambos pasan a ocupar un mismo espacio libres de la tensión de la diferencia.

El fetichismo ancestral que rodea la vagina se hace presente en el discurso de estos dos filmes, así como en el de la mayoría de su obra, quizás de modo más evidente en *Samaritan Girl* (사마리아/04, 2004) y en *El arvo* (罽, 2005). La sexualidad femenina es tratada, cuando no como una mera mercancía, como un tesoro secreto, divino, razón por la cual se mantiene estigmatizado. Las relaciones sexuales aparecen en la obra de Kim Ki-duk como relaciones sociales de dominación establecidas sobre el falso principio divisorio entre lo masculino (considerado activo) y lo femenino (considerado pasivo), el mismo principio que dirige el deseo masculino hacia un instinto de posesión, de opresión, mientras que relega el deseo femenino a un sentimiento de erótico sometimiento, de reconocimiento de la

sumisión. El poder del orden masculino no requiere ninguna coartada. El androcentrismo prevalece bajo una pátina de falsa neutralidad sin la necesidad de justificar su preeminencia. Este poder de la masculinidad se cree legitimado por una naturaleza biológica que en sí misma es un constructo social. Ocurre con la mayoría de personajes femeninos que ejercen la prostitución en su cine, pero especialmente con la protagonista de *Bad Guy*, que la interiorización de este punto de vista dominador penetra en el orden simbólico, se enquistaba en el proceso representacional del sujeto colectivo y –ante la falta de otras herramientas de conocimiento que las proporcionadas por quien somete– se extiende hasta el sometido, que acaba por asimilar la relación de explotación como algo *natural*. La crudeza del cine de Kim Ki-duk, su tremendismo fisicista (su afán sádico-pornógrafo, según sus detractores), obedece a un interés por mostrar los efectos de la dominación simbólica, que desde lo socioideológico, a través de numerosas mediaciones, termina por penetrar en lo físico. Afirma Pierre Bourdieu que la fuerza simbólica:

Es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos (Bourdieu 54),

y en esa profundidad corporal es donde Kim Ki-duk indaga a la búsqueda de las heridas producidas por los esquemas perceptivos, las estructuras de dominación y las manifestaciones simbólicas del poder.

Tanto las extrañas y en ocasiones incomprensibles relaciones establecidas entre los personajes como las surrealistas y en ocasiones espeluznantes escenas marca de la casa Kim Ki-duk funcionan como metáforas que tratan de trascender la materialidad del celuloide para alcanzar el principio regulador subyacente que precede a la obra artística, a la sociedad

y al mismo ser humano. Quedan, pues, planteadas la prostitución (considerada como el *summum* de la violencia, en tanto que abarca todas las formas de la misma) como un articulador semiótico (una instancia social o moral, un concepto que se estructura en el texto para operar como organizador ideológico, como eje entre lo filmico y lo social), y la metáfora como articulador discursivo (la realización textual interna de ese articulador semiótico en la articulación orgánica de la obra). Surca toda su obra una violencia pulsátil que se produce constantemente, una violencia que no conlleva ningún cambio, ese tipo de violencia que “está aquí constantemente para que las cosas sigan pacíficamente de la manera en que están” (Žižek 126). En su discurso las enunciaciones racionales no dejan de ser un recurso insuficiente en el intento de expresar su visión de una realidad que la trasciende, de ahí que su mirada proponga figuraciones interrogantes que apuntan hacia preguntas fundamentales e interiores. Toda su obra filmica refleja el deseo de acceder mediante la metáfora al espacio de lo ontológico, en un empeño que lo conduce, atravesando el racionalismo y el más crudo materialismo de esta actual “sociedad del rendimiento”, en términos de Byung-chul Han (2012), hacia la investigación del pensamiento y del alma y la exploración de la creación poética. Pese a su marcada propensión moralista, su obra no se dirige a un público ávido de conocimientos, de argumentos consecuentes o de instrucciones útiles, pues lo que encontrará el receptor de sus filmes serán las aficciones de un espíritu que se resiste a su mera existencia corporal y explora los límites del ser y la posibilidad de otras propiedades trascendentales del individuo. Topará de bruces con un espíritu torturado que anhela lo absoluto y que con tal propósito se verá inevitablemente ligado a la soledad y a la muerte.

No es, pues, de extrañar el rechazo que su cine crea tanto entre muchos espectadores como entre muchos críticos y académicos. Platón, en *La República*, trataba de

expulsar a los poetas de su modelo perfecto por considerar que estos implantaban un régimen maligno en cada alma individual al eludir la verdad y la razón:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esa índole, no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen los niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte. (Platón 387b)

De la misma manera la sociedad actual, con su afán de rendimiento y sus poderes fácticos aplicados en la tarea de anular todo rastro de arte vivo para reemplazarlo con productos en serie prefabricados, suministra a un consumidor estándar alienado artículos artísticos cuyo efecto estético y semiótico ha sido ya convenientemente pasteurizado para ser convertido en mercancía inocua, eludiendo cualquier acceso a lo inconmensurable, a lo inexplicable, al silencio del que brota cualquier significación posible. La pluralidad de sentidos y la *multivocidad* inherentes a la metáfora son también rasgos constitutivos de la imprecisa naturaleza humana. En ese afán por decir lo indecible, es decir, por alcanzar el silencio originario, la metáfora, como articulador discursivo, cumple aquí una función de derrumbe de las barreras de lo racional, con lo cual, en última instancia, en palabras de H. A. Murena,

se instala no sólo más allá de la lógica, sino contra la lógica: se muestra que la operación de la metáfora es fe. Incidentalmente, al esclarecerse los vínculos entre metáfora y razón, aprendemos sobre las relaciones entre razón y fe. (Murena 56)

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Abarca, Amalio. "La zona gris: aproximación psicosocial a la violencia". *Mente y cerebro* n° 52. Barcelona: enero/febrero 2012, pp. 68-74.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Cros, Edmond. *La sociocrítica*. Madrid: Arco/Libros, 2009.
- Han, Byung-chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2012.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética", en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Hummel, Volker. "Interview with Kim Ki-duk." *Senses of Cinema*, 2002, sensesofcinema.com/2002/feature-articles/kim_ki-duk/. Accessed 5 June 2017.
- Jamier, Samuel. "The Strange Case of Director Kim Ki-Duk: The Past, the Persistent Problems and the Near Future." *The Korean Society*, nd Web 12, 2009, www.koreasociety.org/portraits/the_strange_case_of_director_kim_ki-duk_the_past_the_persistent_problems_and_the_near_future.html. Accessed 5 June 2017.
- Martínez Bonati, Félix. *Estructura de la Obra Literaria*. Barcelona: Seix-Barral, 1972.
- Martínez, Fermín J. "Kim Ki-duk: biografía de una redención", *Revista de Cine Nosferatu*. Barcelona: Donostia Kultura/Paidós, 2017.
- Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Muñoz Ruiz, Daniel. "Sexualidad violenta en el cine de Kim Ki-duk", *Revista Icono* 14, 2011, pp. 316-344.
- Murena, Héctor A. *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona: Editorial Laia, 1984.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Palmero Acosta, Rubén Antonio. "La herida: frontera en el cine de Kim Ki-duk", 2014, <http://hdl.handle.net/10230/23014>. Accessed 5 June 2017.

Platón. *Diálogos, República*, Madrid: Editorial Gredos, 1988.

Rayns, Tony. "Sexual Terrorism. The Strange Case of Kim Ki-duk", *Film Comment* vol.40, n° 6, November-December, New York, Film Society of Lincoln Center, 2004.

Romero, Aníbal. *Sobre historia y poder: nuevos estudios de filosofía política*. Caracas: Editorial Panapo, 2000.

Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1993.

Sanmartín Esplugues, José. "Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia", *Daimon, Revista de Filosofía*, n° 42, 2007, pp. 9-21.

Wiesel, Elie. *Trilogía de la noche: La noche, el alba, el día*. Barcelona: El Aleph, 2008.

Yoo, B. *Korean Pentecostalism. Its History and Theology*. New York: Verlag Peter Lang, 1988.

Žižek, Slavoj. *Pedir lo imposible*. Park Yong-june (ed.). Madrid: Akal, 2014.

Authors

Vera Faßhauer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sie studierte deutsche Literatur, englische Literatur und Kunstgeschichte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, wo sie mit einer Arbeit über die Poetik des Hässlichen im 18. Jahrhundert zum Dr. phil. promoviert wurde. Ihre Forschungen beschäftigen sich mit der Ästhetik und Poetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Intermedialität, Wissenschaftsgeschichte, Pietismus und Aufklärung sowie frühneuzeitlichen Egodokumenten. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt arbeitet sie an einer digitalen Edition der Tagebücher des pietistischen Arztes Johann Christian Senckenberg.

Meryem Ilknur Demir wrote her thesis on Reinhard Jirgl (Poetologie der Ränder – kulturpoetische Dimension performativer Schreibverfahren in Reinhard Jirgl's *Genealogie des Tötens*) and received her PhD from the University of Cologne in 2015. She has worked at the University of Bochum and at the University of Bonn. She is currently a Research associate, Institute for German Literature and its Didactics, Goethe University Frankfurt am Main, Germany.

Francesca Maniaci a fait des études de lettres et de philologie, italiennes et françaises, à l'Université de Padoue en partenariat avec l'Université Stendhal/Grenoble 3. En septembre 2015, elle a obtenu son double diplôme avec un mémoire de M2 sur l'écrivaine Elsa Triolet.

Joaquín Carmona Rodríguez nació en Granada (España) en 1979. Es licenciado en Filología Hispánica y licenciado y doctor en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada por la Universidad de Granada. Ha sido profesor de español para extranjeros en la Universidad de Beijing (Peking University) y en la Universidad de

Pyeongtaek (Corea del Sur). Actualmente es lector MAEC-AECID en la Universidad Tecnológica de Kaunas (Lituania). Ha publicado varios libros de poesía, algunos de ellos premiados, y en su labor investigadora alterna el campo de la enseñanza de ELE con el de la sociocrítica.